الشعر اللبناني والسوري المحكي
بين أوزان الخليل وأوزان الشعر السرياني[1]

نزار حنا الديراني

مقدمة

ان كلمة شعر shaer تعبير قديم معروف متوارث منذ عهود السومريين والأكاديين والبابليين والاشوريين والكلدانيين والفينيقيين والآراميين ومن بعدهم في أرض وادي الرافدين وبلاد الشام ، وان أقدم نصوص شعرية وجدت منقوشة على ألواح ورقم وجدران وتماثيل يرجع تاريخ كتابتها الى الألف الثالث قبل الميلاد (على أقل تقدير) في بلاد ما بين النهرين وكان أهمها على الأطلاق ملحمة كلكامش، وهي عبارة عن أناشيد وتراتيل يحاول الشاعر من خلالها تجسيد صراع الانسان وطموحه من أجل الخلود اي الحرب على الموت والفناء وغيرها من المواضيع المصيرية الهامة التي شغلت فكره وأهتمامه ، وغيرها من القصائد الاخرى كقصيدة نزول عشتار الى العالم السفلي والتراتيل الموجهة اليها والى أنليل والشمس وصلوات وأبتهالات كان يؤديها الأنسان في المعابد وغيرها من القصائد المستخدمة في أفراحه وأحزانه وأعماله ، هذا يعني ان الأنسان كتب الشعر وغناه قبل ان تولد أوزان الخليل واوزان الشعر السرياني وما شابه ذلك في البلدان الأخرى، وإن كانت اوزان الخليل أو أوزان برديصان قد أكتسحت الساحة في الفترة التي تلتهما ولكن هذا لا يعني زوال الأغاني الشعبية التي كانت أمهاتنا وآبائنا يمارسونها أمام مهود أطفالهن أو أثناء

---

[1] البحث المشارك في مؤتمر جبرائيل الفرداحي للدراسات السريانية في الجامعة اللبنانية الدولية للفترة من 12– 14/ 3/ 2018

ممارسة أعمالهم وأفراحهم وأحزانهم ... هذا يعني إنهم لا يزالوا ينظمون الشعر على طريقة أجدادهم القدامى وهذا ما لفت أنتباهي حين دراستى للأوزان الشعرية السريانية والعربية ومقارنتها بالشعر السومري . ما أريد أن أقوله أن الأنسان كان يستخدم ذوقه اللحني حين كان يكتب قصائده بمعنى آخر كان يعتمد على الحركة والتي هي أصل الصوت وهذا ما يؤكده كل من خليل بن أحمد الفراهيدي(718م - 786م) حين قال :

(.... في اجابته على السؤال[2] هل للعروض أصل ؟

فاجاب الخليل : نعم! مررت بالمدينة حاجا فرأيت شيخا يعلم غلاما ويقول له قل:

نعم لا، نعم لالا، نعم لا، نعم لالا

قلت ما هذا الذي تقوله للصبي ؟ فقال : هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه التنعيم، لقولهم فيه نعم... قال الخليل: فرجعت بعد الحج فاحكمتها. بمعنى بنى على أساسها البحر الطويل (فعولن مفاعيلن) وهذا الوزن ينسب في السريانية الى مار أفرام (القرن الرابع للميلاد) والمسمى بالبحر المزدوج (3+4) .

وكذلك ما يؤكده العلامة السرياني انطون التكريتي (توفي سنة840) في كتابه علم الفصاحة حين يصف الوزن المستخدم لدى الشاعر السرياني وفا الارامي (قبل الميلاد) حيث قال :

(وهذا وزن مركب ومنظم على هيئة أغاني محببة أعتاد على أستعمالها الملحنون للحروب ، ومنظموا الأغاني الأجتماعية أي في الأعراس وما أشبه من الشعوذات والأغاني الوضيعة ، ولما كان هذا هدفهم ، فأنهم يحددون اللحن وليس بالصور والتهجئة والمقاطع كما نفعل نحن فانهم يفسدون سواء بالإضافة او

---

[2] القسطاس المستقيم / الزمخشري

النقصان..[3]) ويزيد التكريتي قائلاً : ان الأولون بنوا أوزانهم على الألحان التي كانت انعكاسا لأصوات الطيور كصوت اليمامة والديك البري ....)
إذن الوزن هو مجموعة مقاطع صوتية متشابهة أي تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة أي العلاقة بين الأصوات والكلمات .
وهذا ما يؤكده الباحث أنطوان بطرس الخويري[4] :
(بدأ الشعر عند الشعوب في الأصل غنائياً ثم خطابياً ثورياً، كما لدى الاغريق مثلاً، الذين غنوا الشعر على أنغام أداة موسيقية تدعى "لير "Lyre -وهي بشكل القيثارة ...)
ولكن لو أجرينا مقارنة بسيطة بين هذه الأوزان[5] لنجد ان الأوزان الشعرية المستخدمة في التراث السرياني والعربي والعبري والفارسي والتركي والكوردي.. ما هي إلا تطور في الأوزان القديمة. فلو أخذنا على سبيل المثال لا الحصر المقطوعة الشعرية التي جاءت على لسان الإله أبسو – إله المياه- حيث يقول[6] :

اينوما أيلش لا نبو شمامو 5 +5
شابلش اماتم شوما لا ذكرت 5 +5
ابسو - ماريشتو زاروشون 5 +3
ممو تيامة مولدة كمريشون 5 +5
مي شونا ايشتينش اخو قوما 6 + 4

---

[3] فن الفصاحة - تأليف العلامة انطون التكريتي (البليغ) - القانون العاشر / ترجمة المطران صليبا شمعون ص152 - منشورات دار المشرق 2014 ، وكذلك مخطوطة الرهبنة الانطونية الهرمزدية - بغداد .)
[4] تاريخ الزجل اللبناني/أنطوان بطرس الخويري - الناشر: دار الأبجدية - مركز الاعلام والتوثيق أيلول - 2011
[5] للمزيد راجع كتابنا اوزان الشعر والحلقات المفقودة من منشورات دار الامل الجديدة سوريا
[6] افاق عربية / طه باقر – النص مع الترجمة

كيبارا لا قيسرو سوسا لاشى 6 +4
أينوما ايتاني لا شوبو ماناما 6 + 6
شوما لا زكورا شيماتو لا شيما 6 + 6
إببانوما ايل آني قربيشوم 4 + 6

ففي حالة تقطيعها من حيث الحركات نجد كما في أعلاه :

الدعامة : 3 4 5 6

التكرار : 1 3 7 7

أستنادا إلى ما يقوله التكريتي أن الشاعر كان يستخدم الدعامات الرباعية والخماسية والسداسية . او ربما ان القصيدة موزونة على البحر البسيط (10 حركة) أو انها موزونة على الوزن المركب (10 ، 8) وبسبب عدم الدقة في القراءة أعني قراءة الخط المسماري وكتابته بالحرف اللاتيني او العربي لذا ربما يكون النص قد فقد البعض من خواصه او في لفظ أصواته فنقصت حركة ما او زيدت وهذا ما سنعانيه حين نكتب القصيدة العربية او السريانية او ... بحرف غير حرفها سنجد مشكلة في اللفظ بسبب وجود بعض الأحرف في لغة دون اخرى .

وفي حالة تقطيعها على اساس وزن الخليل نجد من الصعوبة الحصول ولو على الحد الادنى من التفعيلات وخصوصا سيكون هناك في كثير من الاحيان التقاء الساكنين ...

من هنا نقول لايمكن ان تتطابق مع تفعيلات الخليل.

وهكذا الحال في الملحمة البابلية [7] المعروفة بـ (اترا حاسيس) التي تتضمن زهاء (1300) بيت من الشعر تروي كيف ان الالهة كانوا قبل خلق الانسان يعيشون مثل البشر حيث يقول الشاعر:

اينوما ايلو اويلم 5+3
ابلو دولو ازبيلو شبشيكا 4+6
شبشك ايلل رابي – ما 4+3
دولوم كابت ماد شبشاقم 4+4

---

[7] افاق عربية / طه باقر – النص مع الترجمة

رابوتوم انون نكو سيبيتام 6 +3
دولم يشازالو لكيكل 3+6
انو ابو ـ شونو شررو 4+4
ملكشونو قرادو انليل 5+4

تقطيعها من حيث الحركات:

الدعامة : 3 4 5 6

التكرار : 4 7 2 3

اما من حيث أوزان الخليل فمن الصعوبة تقطيعها.

وهكذا الحال في ملحمة كلكامش وفي بقية القصائد العراقية القديمة.

والآن لنأخذ مقطعا من قصيدة الشاعر السرياني وفا الارامي (قبل الميلاد) حيث يقول فيها [8] :

ܘܦܐ ܐܢܐ ܕܫܪܫܝܬܗ وَفا إنا / دشَرِشياته 4+4
ܕܦܣܩ ܘܫܕܐ ܥܩܩܬܗ دَفسَق وَشدى/ عاقاتى4+3
ܣܡܟ ܠܒܗ ܘܡܩܝܡ سامِخ لبي / ومَقيم 4+ 3
ܡܢ ܟܪܝܘܬܐ ܘܡܢ ܥܩܬܐ مِن كَريوتا / ومِن عاقاتا 4+4

سنجد ان الشاعر يستخدم الايقاع الحركي في اوزانه ومن الصعوبة ايضا اخضاعها الى تفعيلات الخليل التي تعتمد على الحركات والسكنات .

لذا علينا إعادة النظر فيما يقال بأن الموشحات والزجل والشعر المحكي في العربية جاءت كنتيجة مزاوجة بين أوزان الخليل والاغاني الشعبية الاسبانية (الفلامنكو) والبروفنسانية اللاتينية التي كانت تعرف بالرومانسية من خلال جماعة الرواة والمغنين

---

[8] فن الفصاحة ـ انطون البليغ ترجمة المطران صليبا شمعون ص152 القانون العاشر

المعروفين في فرنسا بالتروبادور وجنكلر لأن هذا الفن موجود في الشعر السرياني قبل أن يولد الخليل وجماعة الفلامنكو وما شابه ذلك ، لأن هذا اللون من الوزن موجود قبل جميع هذه الشعوب بآلاف السنين في بلداننا هذه . وهذا ما يؤكده الأستاذ الباحث سلمان علي التكريتي فيقول :

ولا نغالي إذا قلنا ان الموسيقى السريانية بواسطة الكنيسة الشرقية قد تمكنت من فرض فنية ترانيمها الشرقية على عموم أوربا عن طريق مدرسة الرها ونصيبين ، وان الموسيقى الأندلسية والموشحات الأندلسية هي موسيقى الكنيسة الشرقية التي انطلقت من وادي الرافدين وبلاد الكنعانيين والفينيقين وشبه الجزيرة العربية . ويعتقد الأستاذ سلمان علي ان الموشحات في المشرق العربي (سوريا ، عراق ، لبنان ، اردن ، مصر) قد تأثرت تأثيرا واضحا بايقاعات الغناء الشعبي اذ ان الموشحات الأندلسية صارت هي الأساس الذي يستلهم منه الغناء الشعبي لان الموشحات في الأصل كانت هي الغناء الشعبي والتقليدي في آن واحد والدليل على هذه الأصالة والنقاء هو قربها ومشابهتها لأداء الغناء الكنسي المشرقي الذي ما زال يؤدي على شاكلته على مر القرون ومنذ ظهوره وخلال تطوره بأسلوب مار افرام .

الشعر اللبناني والسوري المحكي

يطلق الشعر المحكي أو (النبطي كما يحلو للبعض تسميته أو الشعر الشعبي) على مختلف الألوان الشعرية التي تستخدم اللغة اليومية المتداولة في سوريا ولبنان وفلسطين ويشتمل على ألوان شعبية عدّة كالحداء والزجل والندْب والجعيدية وسواها وهذا الشعر المحكي الشعبي، وكما يعرفه الباحث جورج عيسى [9]هو المنظوم

[9] (في كتابه : الشعر المحكي في الشام زمن الاحتلال الفرنسي)

باللهجة العامية أو الدارجة. وهو الشعر الذي لا يتقيَّد بقواعد إعراب اللغة وصرفها، ولا ببحور الشعر العربي.
فهذا الشعر وكما يقول الباحث مارون عبود نشأ بارتباط وثيق بحركة الشعر العامي مع ظهور القوّالين في الكنائس والأديرة في القرن الرابع عشر وحيث بدأ يغير لغته السريانية الى العربية لذا كان البعض منهم لا يزال يستخدم الكرشوني (لغة عربية بحرف سرياني) في كتاباته ، وتطور مع شعراء الزجل منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وصولاً إلى ذروته في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي.
ويستشهد مارون عبود بقول الجاحظ الذي قال [10]:
(... فالزجل اللبناني عريق ، دونه تاريخيا منذ خمسماية سنة فمهلهله وأمرئ قيسه أسقف ، أستعرب وتمغرب ، نظم زجله أو شعره على عروض خاص ، أستمدت وقيعه من لغته الاولى – السريانية – وخلف للاجيال هذا الوزن تراثا أو أساسا لشعرنا العامي الذي ارتقى الى ذروة الفن الادبي)
وأعتقد حصل ألتباس عند مارون عبود الذي يؤرخ الشعر العامي والزجل الى المطران جبرائيل القلاعي اللحفدي (1440-1516م) في حين هو يشير الى كلام الجاحظ الذي ولد عام 776 م أو 780 وتوفي 869 هذا يعني ان اللبنانين كتبوا الزجل منذ عام 300 م وهذا مخالف ، فإما يكون هذا الجاحظ غير ذلك أو ان الجاحظ كان يقصد او يكون قد قال ذلك عن الشعر السرياني الذي كان في تلك الفترة رائجا ومنتشرا .
ويقول الباحث مارون عبود [11] بأعتبار الأندلسيون السبّاقون في مجال الشعر المحكي، إلا أنّ الشعب الذي عاش في جبال لبنان، مما عنده من ثروة طبيعية ضخمة وفنون متعددة أضاف العديد من

---

[10] المجموعة الكاملة لمؤلفات مارون عبود ج2 ص366

[11] (في كتابه الشعر الحكائي في لبنان)

ألوان الشِّعر الشعبي . و"لئن كان الشعر الشعبي نتيجة طبيعيّة لظهور اللّغة العاميّة، فإنّه من الثابت أنّ يكون تطورّه في لبنان تحت تأثير الألحان السريانية الكنسية ويزيد قائلاً :

(إن أبناء بلادي لم يدعوا لحنا سريانيا إلا ونظموا على وزنه زجلا عربيا) وهذا ما يقوله أيضا الكاتب أمين القاري [12] والكاتب أنطوان بطرس الخويري وحيث يقول[13] :

(... بالعودة الى التاريخ، فان الشعر الزجلي اللبناني، لم يأت من الموشحات الأندلسية المتأثرة بالأدب الأسباني والفرنسي والمستعربة كما أهل الأندلس، وانما هو منبثق من الشعر السرياني القديم والموسيقى السريانية الكنسية. وهو قد بدأ على ألسنة الموارنة الذين توطنوا لبنان، وكان بعضهم يتكلم اللغة العربية بلهجة هي مزيج بين الفصحى والعامية، وقد حملوا معهم تراثهم السرياني وبخاصة أناشيد ومنظومات مار أفرام ومار يعقوب وغيرهما... وهم لم يتركوا لحناً سريانياً الا ونظموا على وزنه زجلاً عربياً وخصوصا على الوزن الافرامي (سبع حركات) .

من حيث الوزن يتفق كل الدارسين لهذا الفن بان جذوره سريانية وكما سنبين لاحقا ، فهو وليد ميامر مار أفرام ومار يعقوب السروجي الموجودة في كتب القداس . ويقول الكاتب مارون عبود (ص391) في أجابته على العلاقة بين الزجل اللبناني والغناء السرياني الديني :

(نقول للدكتور العلامة نقولا زيادة أن الزجالين اللبنانيين الاولين موارنة ومستعربون لم يتمكنوا بادئ ذي بدء من العربية وقريضها، تعود هؤلاء سماع ميامر مار أفرام ومار يعقوب في كنائسهم فأخذوا ينظمون الشعر عربيا عاميا على تلك الاوزان السريانية التي عرفوها وفهموها وترنموا بها صباحا ومساءً وليلاً في كنائسهم

---

[12] روائع الزجل، جروس، برس، طرابلس، 1998، ص 5.ب.

[13] نفس المصدر

وأنطبعوا عليها ، ومن هنا جاءت العلاقة بين الشعرين من حيث اللحن والنغم ...)

فيستشهد مارون عبود بمقطع من ميمر مار افرام الذي يقول فيه :

ܫܘܒܚܐ ܘܗܕܪܐ ܘܩܘܠܣܐ
ܠܐܠܗܐ ܐܝܬܝܐ ܡܫܒܚܐ
ܒܪܝܟ ܐܒܘܪܟ ܡܢ ܐܬܪܘܟ
ܟܠ ܟܢܪܐ ܗܢܐ ܕܪܘܚܐ

فيقول على هذا اللحن نظم قدماء اللبنانيين المستعربين قصائد كثيرة ...

ويذكر منير الياس وهيبه [14]:

أن سليمان الأشلوحي (1270-1335م) هو أول من نظم الزجل من خلال زجلية كتبها في خراب طرابلس التي سقطت في أيدي المماليك عام 1228 وهي مؤلفة من ستّين بيتاً يذكر فيها تفاصيل خراب طرابلس الشام ، (وهذا ما يؤكده أيضا الكاتب أنطوان بطرس الخويري في كتابه تاريخ الزجل اللبناني) يقول في مطلعها:

يا حزن قلبي، وما يخلّي من أحزاني 5+6
والقلب من الحزن شاعل بنيراني... 5+6

وهي على الوزن السرياني المسمى بالبسيط [15] (11 حركة أي 5+6) .

ويذكر الباحث منير الياس [16] اسماء أكثر من ستة وأربعين من ناظمي الزجل، معظمهم من رجال الاكليروس، منذ نهاية القرن الثالث عشر حتى بداية القرن التاسع عشر .

وهذا ما يؤكده كذلك المؤرخ جوزيف نعمة [17]. ويذهب الباحث جوزيف نعمة ان معظم الذين أنشدوا الزجل كانوا من رجال

---

14 **الزجل، تاريخه، أدبه، أعلامه قديماً وحديثا**

15 **البسيط** في العربية يتكون من 14 حركة (**مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)**

16 **نفس المصدر**

الإكليروس ودوَّنوه بالأحرف الكرشونية (اللغة عربية والكتابة سريانية) ...

إلا أن الباحث مارون عبود [18] (في كتابه الشعر الحكائي في لبنان) يذهب أن المطران جبرائيل القلاعي اللحفدي (1440-1516م) هو أول من وصلت إلينا أشعاره وكما في قصيدته التي يتحدث فيها عن أجتماع المطارنة في وادي الشوف قال فيها :

كيف الدهور / بتتغير / وفيه العقول / بتتحير 4-3 4-3
ولوما توجد / في الاسطر / ما كان يخبر / عن انسان 4-3 4-3
ولكن التواريخ / بتخبرنا / عل ما جرا / بمواطننا 4-3 4-3

نجد ان الشاعر يستخدم نفس أيقاع الشعر السرياني من حيث الوزن الذي جاء على شاكلة الوزن المزدوج والمسمى عند السريان الوزن الافرامي وأستخدامه القافية الداخلية (الدهور ، بتتغير ، بتتحير ، ...) كقول مار أفرام في قصيدته (الطبيعة الإلهية) :

ܚܕ ܗܘ ܒܪܐ ܒܟܝܢܗ   ܐܠܗܘܬܗ ܣܓܝ ܒܪܝܬܗ

ويقول عنه الكاتب روبير خوري في كتابه «موسوعة الشعر العامي اللبناني» قد بلغت زجليات المطران جبرائيل القلاعي أكثر من 25 مطوَّلة، تتعدَّى أبياتها الخمسة آلاف بيت من الشعر، وقد تطرَّق فيها إلى المواضيع الدينية والاجتماعية والتأريخية والوطنية...

واشتهر من بعده زجالين آخرين من بينهم الأمير فخر الدين المعني الكبير (1572 – 1635) منذراً أعداءه آل سَيفا بتدمير بلادهم عكار ونقل حجارتها إلى دير القمر عاصمته:

نِحْنـا زْغارْ / وْفي عَيْنْ الأَعادي كْبارْ
إِنْتو خَشَبْ حَوْرْ / وْنِحْنا لِلْخَشَبْ مِنْشارْ
وْحَقّْ طيبـا وْزَمزَمْ/ والنَّبي الـمُخْتارْ

---

[17] في مقال له (شاعرٍ زجلي نقل شعر عمر الخيّام إلى اللغة اللبنانية) الانترنيت

[18] نفس المصدر

ابْعَمّرْ "الدَّيْـرْ" /إلاّ مِنْ حَجَرْ عَكارْ

انها موزونة كالاتي :

7+3	7+5
5+5	7+5

وكذلك سرجيس السمار الجبيلي الذي هاجر الى قبرص وكتب زجلية تناول فيها فتح المسلمين للجزيرة سنة 1570 [19]والقس عيسى الهزار من القرن السادس عشر ثم المطران عبدالله قرألي مطران بيروت القديم (1672 - 1742)، الذي كتب كثيراً من الأناشيد الدينية والميامر والافراميات كقوله في فصيدة عن تألُّم مريم العذراء :

سَمِعَتْ مَرْيَـمْ   هَذي الفَجيعَـةْ   وْقَلْبُـهـا ارْتَجَفْ
أسْرَعَتْ تَكْـشِفْ   الخَبَرْ الذي   دَمْعَها جَفّفْ
مَرْيَـمْ حُزْنُكِ   قَدْ فاقَ أحْزانْ   الوَرى طُرّا
وْأَوْجـاعْ قَلْبِكِ   حَصَرَتْ فيْهِ   بَحْراً، بَرّا

نجدها هي الاخرى موزونة على البحر الاثني عشر المنسوب الى الشاعرين مار يعقوب السروجي ومار نرساي (4+4+4) حركة كقول مار نرساي (399-503) في قصيدته (النفس والجسد) :

ܪܫ ܫܒܚܬܐ   ܝܒܒܬ ܩܘܫܬܐ   ܕܝܠܟ ܒܪܘܟܐ
ܕܡܢ ܠܐ ܡܕܡ   ܒܪܐ ܠܟܝܢܐ   ܢܦܫܐ ܘ ܦܓܪܐ

ومن الأدباء الآخرين الذين كتبوا بالزجل اللبناني وأسهموا في تطوير هذا الفنّ والنهوض به حتى وصل إلى ما هو عليه اليوم البطريرك يوسف حليب العاقوري (القرن السابع عشر) والقس الياس الغزيري والخوري كامل نجم والمطران يواصاف الدبسي ...

---

[19] جوزيف أبي ضاهر / أنطلوجيا زجل الأعتراب اللبناني من سنة 1900 –2000 من منشورات جامعة سيدة اللويزة – لبنان 2010

وصولا الى القس حنانيا المنير الذوقي فله قصيدة طريفة يصف إحدى معاركه الليلية مع البرغوث يقول فيها[20] :

جاني البرغوث وأنا نايم   وصار على صدري حايم
وقلي من شهرين صايم   بحسابي خلص رمضان
قلتلو لا تجديني   لامك أنت مكاربني
بالله عليك لا تتعبني   كل النهار وأنا تعبان

رغم أن الشاعر أستخدم نظام الشطرين الا انها موزونة على البحر الأفرامي السرياني رغم وجود خلل في بعض أشطرها (8) ، والغريب فيها ان لهجتها عراقية مصلاوية (موصل) . وفي القرن التاسع عشر حصلت نهضة زجلية في لبنان ومن بين شعرائها حنا صعب شلوق (ولد في 1811) والشيخ ناصيف اليازجي (1800 – 1871) الذي له قصيدة مشهورة هذا مطلعها:

شـابَهْتْ بَـدْرْ التَّمّْ بالخُلْقَـهْ   لِمّـنْ لْبِسْـتْ الجِبّـةِ الزَّرْقـا
إنْتْ الْقَمَـرْ وِالشّمْسْ يا غَنـدورْ   لَكِـنْ مْنَيْنْ لِلْبَـدْرْ هَـالْمَشْـعَهْ؟!

وهي على البحر الأنطوني (8) حركة أي (4+4) وهي تشبه قصيدة أنطون التكريتي :

ܒܕܪܐ ܡܫܟܚܝܢ ܕܗܕܝܠ ܩܠܝܢ
ܝܠܕܝܢ ܩܠܝܢ ܕܐܡܪ ܐܝܟܐ ܠܝܢ

ومنصور شاهين (1848) والخوري لويس فغالي (1854) ....
ويذكر الباحث جوزيف نعمة اسماء شعراء آخرين ممن نبغوا أيضاً بهذا الفنّ اللبنانيّ الأصيل مثل يوسف الحاج والدكتور أيوب تابت (رئيس الدولة الأسبق) وحبيب اسطفان وعبدالله غانم الياس الفرّان،... ومنصور شاهين الغريّب، خليل سمعان الفغالي (الذي أصبح كاهناً باسم الخوري لويس)، ورشيد عسّاف فيّاض، وشديد غصن، ومنصور البارودي، وأمين أيوب، وأنطون جبّور، ويوسف

[20] جوزيف أبي ضاهر / نفس المصدر ص371

نعوم رزق الله (الكحّالة) وغيرهم، فضلاً عن رشيد نخله أمير الزجل وخليفته شحرور الوادي وغيرهم.
ومن ضروب الزجل المنسوب لجبران خليل جبران قوله في وادي قاديشا:

لَطْلَعْ عا راسْ الْجَبَلْ/ واشْرُفْ عَلى الْوادي
وِبْقُولْ يا مَرْحَبا / نَسَّمْ هَوا بْلادي

يااللَّهْ يُطوفْ النَّهِرْ / وِيْغَرِّقْ الْوادي
وَبَعْمِلْ زْنودي جِسِرْ/ وِبْقَطِّعْكْ لَيّا

قصيدة موزونة على البحر المتقارب (6+6) الذي ينسب الى الشاعر السرياني أسونا من القرن الرابع وهي تشبه قصيدة لأنطون التكريتي بقول فيها :

ܐܘ ܪ̈ܚܝܡ ܡܬܪ̈ܬܐ ܐܬܦܪܫ ܒܪ̈ܝܬܐ
ܘܠܐ ܬܬܚܫܟܐ ܒܗ ܠܒ̈ܢܝܐ ܕܡܢܝܚܝܢ ܪ̈ܒܢܝܐ

ومن السوريين يذكر الاستاذ جورج عيسى الشيخ ميخائيل بن حاتم الحمصي الذي ولد في حمص (أواخر. القرن السابع عشر) ، وقد نشر لويس شيخو بعضا من أزجاله في كتابه (شعراء النصرانية بعد الإسلام) وهناك زجلية أخرى يعود تاريخها إلى سنة ١٧٩١ م نظمها أحد الحلبيين ونشرها الاب فرديناند توتل في مقال تحت عنوان (وثائق تاريخية عن حلب) يقول فيها :

سنة مايتين الف وستة   اخذت مد الحنطة بستة
وكان زمانُ جدي وستي   باعوا بزلطة ست مداد

نجد القصيدة موزونة على البحر الانطوني (4+ 4) وهي تشبه قصيدة أنطون التكريتي :

ܒܒܪܐ ܡܫܠܝܢ ܕܐܝܟܠ ܩܠܝܢ
ܝ̈ܠܕܝܢ ܩܠܝܢ ܕܐܡܪ ܐܝܟܐ ܠܝܢ

وفي بدايات القرن العشرين، أطلق اللبنانيون[21] وصف "الزجل" على شعرهم العامي، إذ كان يعرف قبل ذلك في سوريا ولبنان، بـ "القول" المشتق من قالا السريانية (قالا وهي نوع من انواع الأناشيد في السريانية تنشد في مناسبات خاصة كالاعياد وتنسب عادة الى جماعة سميت ـ بالقوقاي ـ وهي تعني الصوت وعند السومريين تعني الادب الديني يقرأها البعض كالا) كما كان يسمى الشاعر "بالقوّال "ولا تزال هذه المفردة تطلق في العراق على الذي يجوب القرى وينشد لهم . وحتى إن مفردة الزجل ربما تكون مشتقة من ܪܢ فهي تعني بالسريانية (رن) ، صاح حيث كان الجرس والناقوس يلازم فعاليات القداس في الكنيسة قبل ان تدخلها الالات الموسيقية .. أما القاموس العربي فيعرف كلمة الزجل بمعنى (رمى ، أرسله بعيدا ، الصوت المرتفع ...)

قبل ان اتناول موضوع أوزان الشعر المحكي لا بد لي ان أشير أن فن الموشح والزجل ظهرا والشعر المحكي (الشعبي) في بيئة واحدة ، فيعرف الباحثون كلا من الموشح والزجل والشعر المحكي كونهم كلام منظوم في بنية مختلفة عن الشعر العمودي الموحد الوزن والقافية، ويمتازان (الموشح والزجل) في غلبة استخدامهما للغناء، وارتباطهما بالآلات الموسيقية وعادة ما يكونا في شكل مناظرة بين الزجالين او الوشاحين وكما الحال في ليتورجيا كنيستنا المشرقية السريانية عندما يدور الحوار بين مجموعتين من الشمامسة ويكون ذلك مصحوباً بإيقاع لحني بمساعدة بعض الآلات الموسيقية .

ويظهر أن تعريفات الزجل (الذي هو الشعر العامي يقوم على إيقاع سماعي لا على تفاعيل مقيدة،...) لا تختلف عن تعريفات الموشح ،

---

[21] أمين القاري: روائع الزجل، جروس، برس، طرابلس، 1998، ص 5

إلا بأستخدام الزجل للهجات العامية وترك الفصحى، وهو ما عبر عنه صفي الدين الحلي[22] .

وهكذا هو ايضا الشعر المحكي من حيث أستخدامه للغة العامية .

والزجل كما يقول الباحث محمد علي رضا الملاح من جامعة اليرموك – الاردن[23]:

الزجل مصطلحا يدل على شكل من أشكال النظم العربي، وأداته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة، وأوزانه مشتقة أساسا من أوزان العروض العربي، وإن تعرضت لتعديلات وتنويعات تتواءم بها منظوماته مع الأداء الصوتي للهجات، ويتيح هذا الشكل من النظم تباين الأوزان وتنويع القوافي وتعدد الأجزاء التي تتكون منها المنظومة الزجلية، غير أنه يلزم باتباع نسق واحد ينتظم فيه الوزن والقافية وعدد الشطرات التي تتكون منها الأجزاء، في إطار المنظومة الزجلية الواحدة.) .

جميع التعاريف تذهب الى ان الزجل والشعر المحكي والموشحات و... تكون خارجة عن اوزان الخليل التقليدية ...

فمن حيث الوزن نجد ان الموشحات والزجل والشعر المحكي تستخدم نفس أسلوب الوزن السرياني وهذا الوزن يختلف عن أوزان الشعر العربي الخليلي ذات التفعيلة الواحدة ، بسبب أعتماد هذه الفنون (الموشحات والزجل والشعر المحكي) على الدعامة الشعرية ذات معنى مفهوم (أي جملة مفيدة) أسوة بالشعر السرياني ، عكس التقطيع في الوزن الخليلي فأحيانا تكون التفعيلة من حاصل نصفي كلمتين أو كلمة ونصف الأخرى فلا تعطي معنى ، وذلك لتدوير الأيقاع بين التفعيلات في أوزان الخليل وهذا لا يجوز في الشعر السرياني وفي الموشحات والزجل والشعر المحكي فجميعهم يعتمدون على الأيقاع الموسيقي أي على الحركات فقط لا

---

22 في كتابه (الأدب الشعبي العراقي" صفحة 164)

23 في مقال له منشور في المجلة الأردنية للفنون، مجلد6 ، عدد 1 تحت عنوان (التشابه والاختلاف في غناء " يا غزيّل "في بلاد الشام)

على التوافق بين الحركات والسكنات كما في العربية لذا تتساوى في هذه الحالة التفعيلة فاعلاتن مع مستفعلن ومفاعيلن ... وهذا لا يجوز عند الخليل . وهذا ما يؤكده أيضا الباحث خالد جبران في كتابه (الشعر المحكي قصيدة المستقبل؟) فيقول :

(ما أثار دهشتي وإعجابي بالشعر المحكي لم يكن مرونته الإيقاعية. بسبب حيثيات اللهجات المحكية وخلوّها من الإعراب، فهي تفتقر إلى الحركات القصيرة، مما يصعّب عملية إشباع واستنطاق التفاعيل الكلاسيكية أصلاً ؛ ناهيك بالقدرة على تخطّي حدود التفعيلة في سبيل خلق إيقاعيات مرنة ...)

فضلا عن أن الشعر المحكي والزجل ايضا يحتوي على سواكن لا تقبلها التفعيلة الخليلية فأهم ما في هذه النماذج هو أعتمادها على النبرة الموسيقية لتكون قابلة للانشاد فضلا عن تنوع القافية لديهم في القصيدة الواحدة . .

ويقول جورج عيسى في كتابه (الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي) نقلا من كتاب منير الياس وهيبة (الزجل تاريخه ، ادبه ، اعلامه) :

(وقد استخرج اللبنانيون من أنواع الزجل أوزاناً مختلفة تتمثل في ثلاثة عشر بحراً ، وذلك بحسب عدد الحركات وهذه البحور هي (المتقارب، المزدوج، المتفاوت، المتناهي، السريع، البسيط، اليعقوبي، الوفائي، المتوازي، الكامل،) وأكثر أوزان هذه البحور مأخوذة عن أوزان الشعر السرياني فالمعّنى (من ܡܥܢܝܬܐ – أغنية) والميجانا مثلا مشتق من بحر اليعقوبي السرياني الذي يقوم وزنه على (اثنتي عشرة حركة في كل شطر) والقُرادي والغزيل من البحر السرياني المزدوج الذي يقوم وزنه على (سبع حركات في كل شطر) والمسمى بالافرامي ، وفي الأغاني الشعبية نجد العتابا والزلغوطة من بحر البسيط (إحدى عشرة حركة) والشروقي وأبو الزلف من بحر الوفائي (ثلاث عشرة حركة) وهكذا ...

وهذا ما يؤكده أيضا الباحث أنطوان بطرس الخويري[24] :
(لقد اتخذ الشعر الزجلي مقاييسه من الشعر السرياني، أي التزام الايقاع، والخضوع للحن والنغم. ولكنه لما ترجم الى العربية، اعتمد وحدة القافية والقياس العددي والسماعي المبني على المقاطع اللفظية أو (التهجية) أساساً لوحدة القياس، وليس على أوزان الخليل العربية، أي علم العروض والتفاعيل؛ وهو بدأ بالسليقة فناً ابداعياً مركزاً على مثلث: الموهبة، والفطرة والطرافة.
ومن الجيل الجديد نختار الشاعر أسعد الخوري الفغالي (1894-1937) الملقب بـ (شحرور الوادي) يقول في زجليته (يا بحر) :

يا بحر / انت الباب للهجران / شنطلت عنا /الاهل والخلان
يابحر / قديشَ لاحقك / لعنات من شيوخ / ومن نسا وصبيان
يا بحر / كم غرّقت باللجات / من نازلينك / هاجرو الاوطان

نجد البيت الشعري يتكون من عدة دعامات مختلفة (من أوزان 3،5،6) في البيت الواحد محافظا على عدد الحركات في كل بيت (19) حركة :

5 5 6 3 / 5 5 6 3 / 5 5 6 3

الاساس هي الدعامة لا التفعيلة والاساس في الدعامة هي عدد الحركات في الدعامة الواحدة لا السكنات . وهي تشبه قصيدة أنطون التكريتي (القرن التاسع) الذي يقول فيها :
ܡܪܕܘܬܐ / ܕܠܐ ܡܪܕܘܬܐ / ܘܐܡܪ ܦܝܠܣܘܦܘܬܗ / ܝܕܥܐ ܡܕܪܫܬܐ
الا ان الشاعر أسعد أستخدم في المقطع الاول (3+6) بدلا من (5+4) لدى انطون ...

---

24 نفس المصدر

وهكذا في قصيدة الشاعر علي الحاج (1900-1971) نجده في قصيدته التي قالها في مدينة جونية يستخدم دعامة واحدة سباعية الحركات :

لمَّا رَبْ المسْكوني 7
كلَّمها بْكِلْمِة كُوني 7
الدنيّي زيَّنها بْلبنانْ 7
وْزيّنْ لبنان بْجُوني 7

وهذا الوزن في السريانية ينسب الى مار أفرام (المولود سنة 306 م) ويسمى البحر المزدوج كقوله :

ܒܪܐ ܗܘ ܒܪܐ ܕܒܝܬܗ
ܐܚܘܪ ܗܘ ܡܠܟ ܒܒܢ̈ܝ ܒܝܬܗ

وفي قصيدته التي قالها في مدينة جبيل في عام 1953م نجد ان االشاعر علي الحاج يستخدم دعامتين خماسيتين في البيت الواحد :

الأرز يا جبيل فيكي شاف حالو 5 5
باسم المتل حد السيف ماضي 5 5
حتّى جلْلِكْ الله بجلالو 5 5
لما كوّنكْ في عهد ماضي 5 5

وهي تشبه البحر السريع (5+5) في السريانية كقول انطون التكريتي :

ܕܝܠܗ ܒܠܠ ܒܝܕܝܗ ܘܩܢܘ ܡܘܠܟܢܐ
ܘܡܢܚܪ ܒܝܠܐ.. ܘܢܟܪ ܗܘ ܠܩܢܐ

وفي قصيدة للشاعر اللبناني علي دياب (1928-2016)، الذي ينتقد فيها الوضع الإنساني في زمن الاحتلال الفرنسي، كقوله:

هالعيشة تعب وأكدار / للي في عندو أفكار 7 7
ما بقى واحد مبسوط / ما مبسوط غير الحمار7 7

وبنفس الطريقة أستخدم الشاعر خليل روكز (1922-1962) في قصيدته (هديه) إلا أنه أستخدم الدعامة الرباعية المتساوية كقوله :

يا ريت عندي / وآخ لو فيي 4-4
عا قد حبي / جبلك هديه 4-4
كنت بهديكي / شذا الوردات 4-4
واسرار أحلام/ الطفوليه 4-4
وكنت بتعمشق / على النجمات 4-4

وهي تشبه قصيدة بالاي (توفي سنة 432م) :

ܒܚܣܕܐ ܕܢܦܫܗ
ܝܗܒܬ ܢܦܫܗ
ܦܩܕܠܐ ܡܪܢܐ
ܦܩܕܠܐ ܠܝ ܦܪܐ
ܦܩܕܠܐ ܠܥܘܢܐ

ألا ان الشاعر أسعد سعيد (1922-2010) نجده يستخدم الوزن المركب كما نجد في قصيدته (الصومعه) حيث نجده يستعمل ثلاث دعامات مختلفة (4+3+4) في البيت الاول والثاني والدعامة الواحدة الرباعية في البيت الثالث والرابع والخامس ومن ثم يعود في البيت السادس الى (4+3+4) .

يا ريت عندي / صومعه / براس الجبل 4+3+4
أزرع قمح،/ قدامها،/ واحصد سبل 4+3+4
عيش فيها حر 4
سنين عمري تمر 4
وكون فيها سر 4

وهذا اللون من الوزن معمول عند السريان من القرن الرابع الميلادي ولا تجده في اوزان الخليل. ويسمى بالسريانية الشعر المركب أي أستخدام الشاعر وزنين او أكثر على مدار القصيدة .

وكما في قصيدة مار أفرام (القرن الرابع الميلادي) :

ܡܕܝܢ ܦܓܪ̈ܗ ܘܪܘܚܐ ܢܦܫ̈ܗ ܦܓܪܐ ܗܘ̈ܝܗ
ܦܓܪܘ̈ܬܗ ܗܘ̈ܬ ܢܦܫܐ
ܦܓܪ̈ܐ ܚܕ̈ܬܐ ܗܘ̈ܝ ܚܒܪ̈ܐ

ܒܓܘܫܡܐ ܕܡܫܝܚܐ ܢܚܬܐ ܒܡܝܢܐ ܘܓܠܝܐ ܫܘܦܪܐ

نجد البيت الأول والرابع على البحر اليعقوبي (12 حركة) والثاني والثالث على البحر الانطوني (8 حركة) .

وبنفس الطريقة يكتب الشاعر علي الحاج القماطي (1900-1971) قصيدته ، نجده يستخدم دعامتين متساويتين في بعض الابيات (5+5) ومختلفتين في أبيات أخرى (6 +4) كقوله :

مغارة بمجدها / للنجم جاره 5-5
بليلي مظلمي / صارت مناره 5-5
منها الفجر شفّق / من عشيي 4-6
وعْليها النجم / يعطينا اشاره 5+5
ساعة ما التجت / ليها نقيي 5-5
بحبل من دون دنس / كلو طهاره 6-4

ويدرج لنا جورج عيسى (في كتابه ، الشعر المحكي في الشام زمن الاحتلال الفرنسي) أبياتا مما قالها الشاعر السوري سلامة الأغواني (1909-1982) ، منددا بالفرنسيين مستخدما تفعيلتين سباعيتين كقوله :

ارحل حاجة تعذّبنا نحنا منَّك ممنونين 7 7
إنت جاية تساعدنا لما تزيد البلَّه طين 7 7

نجد ان الايقاع يأتي من خلال استخدامه للوزن السباعر (7+7) والقافية الداخلية (تعذبنا ، تساعدنا ، ممنونين ، طين ...) .

ويقدم جورج عيسى، نماذج أشعار أخرى، من هذا القبيل، من بينها قصيدة للشاعر فخري البارودي يقول فيها :

ملت الامة شحادة والشحادة صارت عادة
جهل وشكوى وبلادة وبدنا فوقها أستقلال
كيف الفرنجي تعلم ويعمل دون ما يتكلم
نحنا بس من تتظلم وما عنا غير قيل وقال

نجدها موزونة على البحر السباعي السرياني وهي تشبه قصيدة العشاء السري لقورولونا (القرن الرابع) كقوله :

ܟܠܠ ܫܡܥܐ ܕܫܪܪܐ
ܟܡ ܐܬܒܠܩܗ ܒܚܕܘܬܐ
ܦ ܓܠܐ ܒܡܓܪܐ ܠܬܠܡܝܕܘܗܝ
ܟܠ ܦܝ ܣܟܐ ܕܓܠܝܬܐ

الشعر المعاصر

فيما مضى كان الشاعر اللبناني (المحكي) أسوة بالشاعر السرياني يبني قصيدته على البيت الشعري المكون من عدة دعامات (سلم موسيقي) متشابهة او مختلفة وكان أيقاعه يأتي من خلال الوزن المعتمد على الدعامة بدلا من التفعيلة الخليلية ، وقوافيه تكون خارجية لكل بيتين وأحيانا غير منتظمة وقد تأتي داخلية غير محددة، إلا ان الشاعر المعاصر طور هذا الاسلوب متجها نحو قصيدة الشعر الحر من خلال بناء القصيدة على الدعامة بدلا من البيت (وهذا ما فعله الشاعر السرياني المعاصر أيضا) رغم إن البعض الآخر بنى قصيدته على البيت الشعري والدعامة بالتزاوج فيما بينهما...

شعراء المجموعة فجروا البيت الشعري ليعيدوا بناءه من جديد مستندا على الدعامة ، الشاعر المعاصر ملأ كيسه بعدد من دعاماته (الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية) لينثرها على ورقته وبشكل عفوي أي غير منتظم ، لذا أحيانا يتكون البيت من دعامة واحدة او اكثر سواء أكانت هذه الدعامات متشابهة أو مختلفة... وهذا متوقف على ما تمليه الفكرة ، أحيانا يستخدم دعامتين متشابهتين وفي الاخرى مختلفتين واحيانا اكثر ، كل هذا يعتمد على ما تتطلبه رؤيته.... فأفرزوا لأنفسهم خطا جديدا يمكن ان نسميه بـ (الشعر المحكي الحر) .

وحتى المسافة التي يتحرك عليها الشاعر تختلف بين شاعر واخر وهذا يعتمد على مدى أنتظام أنتقاله من بيت لآخر ، عند البعض منهم تجد هناك ما يشبه الأنتظام في الأنتقال من وزن للآخر وعند الاخرين لا ... لذا سأصنف شعراء المجموعة الى :

1- بناء القصيدة على التزاوج بين البيت والدعامة : شعراء المجموعة يكونوا أقرب الى التراث اللبناني الشعري المحكي من خلال حفاظهم على هندسة البيت الشعري بعدد حركاته ومحطاته شبه الثابتة إلا أنهم أحيانا يقومون بتفتيت البيت ليعودو ترتيبه من جديد ربما تزداد عليه دعامة أخرى وربما تنقص .

ومن بين هؤلاء الشعراء الشاعر شربل بعيني الذي يعتمد على الدعامة كأساس البناء وفي نفس الوقت يكون محافظا على سياج القصيدة أعني البيت ، فالبيت أحيانا يتكون من دعامتين متشابهتين أو مختلفتين وفي الاخرى يحوي البيت على ثلاث دعامات... إلا أنه يبقى محافظا في الوقت نفسه على سياج القصيدة الذي هو البيت الشعري وعدد حركاته فينتقل من وزن لآخر على شكل محطات منتظمة ، كقوله في المقطع الاول من قصيدته (صوتي مبحوح) :

صَوْتِي مَبْحُوح وْحنْجِرْتِي	4	4	
نِشْفِتْ مِنْ هَبَّات غْبَارِكْ	5	3	
والْغِنِّيِه الْـ كانِتْ إِنْتِي	4	4	
انْدَبْحِتْ وِانْشَلْحِتْ عَ حْجَارِكْ	3	3	3
ردِّي الْغِنِّيِه يَا بْلادِي	5	3	
والضّحْكِه لِشْفَاف زْغَارِكْ	3	4	
ردِّيلِي عِزِّي وْأَمْجَادِي	5	3	
تَا ضَوِّي النِّجْم مْقَابِيلِكْ	5	3	
صَوتِي مَبْحُوح.. وْعَمْ إِحْلَمْ	4	3	
إِرْجَعْ يَا بْلادِي إِتْعَلَّمْ	5	3	

في قراءتنا للقصيدة نجد الشاعر شربل يستخدم الوزن الأنطوني (8) حركة في أغلب الأبيات وأحيانا تزداد حركة واحدة أو تنقص ، أما أيقاعه الشعري فيكون من خلال القافية الداخلية بمفرداتها المتوازية الحركة (نشفت ، اندبحت ، انشلحت ، حنجرتي ـ انتي ، صوتي) ولكن لو أمعنا النظر في أسلوبه يمكننا تشبيهه بالبذار الذي يبذر حبات حنطته من ذوات الحجم المختلف ربما تسقط حبتان متشابهتا الحجم في السطر وربما مختلفتان ... وهو الى حد ما محافظ على انسجام ابياته من حيث الحركات أعني (8 حركة) . إلا أنه يركز في بنائه على الدعامة (الثلاثية والرباعية والخماسية) وكما نجد:

نوع الدعامة :	3	4	5
التكرار :	10	6	5

وهي تشبه الى حد ما قصيدة الشاعر بنيامين حداد الذي تناول فيها حياة القس أوغسطين صادق فيقول:

ܡܢ ܟܠܗ ܐܪ̈ܙ ܕܐܬܐܠܗ	3	4
ܒܣܪ ܡܟܝܢ ܦܘܪ̈ܬܐ ܕܪܟܝܟܐ	5	3
ܠܚܒܝܒܐ ܠܪܘܚܢܗ ܡ̈ܠܬܐ	5	3
ܡ̈ܠܬܐ ܦܐܪ̈ܐ ...ܡ̈ܠܬܐ ܘܪ̈ܕܐ	4	4
ܡܠܬܐ ܚܘܒܐ ... ܡܠܬܐ ܫܝܢܐ	4	4
ܡܠܬܐ ܕܟܐܢܐ ܘܬܘܕܝܬܐ	4	4
ܘܡܓܢܠܗ ܡܪܝܐ ܫܠܡܐ ܕܪ̈ܚܡܬܐ	5	3

الشاعر بنيامين هو الآخر اعتمد في بنائه على الدعامة ورغم ان قصيدته موزونة على البحر الانطوني الا ان بعض أبياتها جاءت على الوزن المزدوج (7) حركة بدلا من (8) وهي كالاتي :

الدعامة :	3	4	5
التكرار :	4	7	3

وهكذا في قصيدته (مشوار) فلو أخذنا المقطع الاول والثاني ووزعنا دعاماته سنجد :

-1-

مشْوارْ جينا.. وْكيفْ رَحْ نِرْجَعْ 4 4
وكل ما ضحِكْنا.. الْعَيْن عَمْ تِدْمَعْ 4 4
وْلَيْش حَتَّى نْكَمِّلْ الْمشْوارْ 3 5
وِبْآخِرْ الْمشْوارْ رَحْ نِرْكَعْ 5 3

-2-

لا الدّارْ عَمْ تِحْضُنْ أَهالي الدَّارْ 5 4
وْلا الرَّبّ صَرْخِةْ ظُلْم عَمْ يِسْمَعْ 3 4 3
عَ الأَبْرِيا.. بْيِتْسَلَّطُوا الأشْرارْ 4 5
وْما في حَدا من خالْقُو بْيِفْزَعْ 4 4 3

نجد المقطع الاول محافظا على الوزن الثابت بعدد حركاته (8) إلا أنه في المقطع الثاني غير من نبرته فالبيت الاول والثالث جاء بتسع حركة والثاني والرابع بعشرة حركة وبدعامات مختلفة ..

الدعامة :3 4 5
التكرار : 5 9 4

والايقاع لديه يكون من خلال (نرجع ، تدمع ، نركع ، يسمع ، بيفزع ...)

وهكذا في قصيدته (غبار السفر) :

-1-

غْبار السَّفرْ علْقانْ بِتْيابي 5 5
بْيِكْتَر لَحالو.. خَزَّق جْيابي 5 5
لَوْنُو بلَوْن الْعَتمْ والشِّحْوارْ 5 3
أَسْوَد بيخَوِّف.. جَنّ منّو كْتارْ 5 5
وْكيفْ بَدُّو يْطلّ صَوبي نْهارْ 5 3
وْكلّ العُمر أحْلام كِذّابِه 3 5

@ @ @

غْبارْ.. ما بْيِرْحَم بِكي الْمشْتاقْ 5 4
لِحْجارْ بَيْت زْغيرْ.. صاروا عْتاقْ 5 3

هَوْنيكْ بـِ ضَيْعَه عَ كِتْف الرِّيحْ 5 4
بَيْنا وْبَيْن الشَّمْس رَسْمتْ زيحْ 5 3
وْعَ الزِّيحْ نَصْبِتْ كَوْمة مْراجيح 4 5
تا تْمَرْجِح الأشْعارْ والأشْواق 5 3

نجد الشاعر ايضا يستخدم وزنين ثابتين وبشكل منتظم ... وهذا اللون من الشعر مستخدم كثيرا في الشعر السرياني منذ القرن الرابع للميلاد وأستخدم أيضا في الموشحات العربية .

وهي تشبه قصيدة الشاعر السرياني سركيس بنيامين يوسف - من سانت بطرسبورغ - روسيا (ܙܡܪܬܐ ܕܝܡܐ - أغنية الأم) المنشورة في جريدة كوكب الفجر سنة 1910 وهي قصيدة جميلة فيها نفحة نثرية وخصوصا من حيث الشكل كقوله :

ܫܠܝ ܫܡܥ ؛ ܡܘܕܝ ܒܠܫܢܢ 2 5
ܫܘܒܗܪܐ ܕܠܟ 5
ܝܘܬ ܝܦ ܐܢܬ ؛ ܒܬ ܗܪܝܘܢ 3 4
ܠܐ ܒܟܝ ܡܘܚܟܝ 5

سوى ان الشاعر شربل استخدم (9 ، 8) اما الشاعر سركيس فاستخدم (7 ، 5) .

اما الشاعر حسين شعيب فهو الاخر يركز على الدعامة فيملئ كيسه بالدعامات (الثلاثية ، الرباعية ، الخماسية) فينثرها على أبيات قصيدته وفي الوقت نفسه يحافظ على سياج القصيدة أعني البيت بعدد حركاته الثابتة إلا أنه يغير من نبرات دعاماته :

من كتر ما صوتك حبق 4 4
دلدق عطر ع مسمعي 4 4
وبين الوعي واللا وعي 4 4
استهديت ع آخر طبق 3 5
فرفكت صوتك والصدى 5 3

ت يظل عطرك ع المدى 4 3

عايش معي 4

فدعاماته موزعة كالاتي :

الدعامات : 3 4 5

التكرار : 3 8 2

وهي تشبه قصيدة الشاعر السرياني جان الخاص (ايران) ففي قصيدته (ܢܝܣܢ - نيسان) نجد ان الشاعر جان يستخدم الوزن الانطوني (8) حركة من خلال الدعامات (3،4،5) بالرغم من ان الشاعر يكون ضمن الاسلوب التقليدي

ܬܠܓܐ ܚܘܪܫܠܐ ܕܛܘܪܐ ... ܒܠܗܘܦܬܐ ܕܟܢܫ ܢܝܣܢܐ
ܟܢ̈ܙܐ ܐܝܟ ܡܢ ܥܡܘܩܐ ܡܢ ܟܠ ܝ ܕ̈ܪܐ ܡܠܝܐ
ܒܟܒܘܟܐ ܠܐܠܗܐ ܕܐܠܗܐ ܕܦܘܩܕ̈ܢ ܐܝܟ ܒܘܪ̈ܟܐ
ܡܫܘܚܐ ܠܟܐܦܐ ܥܘܫܬܢܐ . ܒܥܝܢܐ ܠܒܪ̈ܕܐ ܒܗܬܘܪܐ

5 3 4 4

4 4 5 3

3 5 5 3

وفي قصيدته (مبارح المسا) من أمسية إهدن.. يقول :

يا تراب إهدن قوم لاقيني 4 4

جايي كليل الغار ع جبيني 5 3

من فوق جايي، وطالع على فوق 4 4

دقّوا الجراس وعلّقوا الزينة 3 5

للمجد.. للأرزة دفعني الشوق 3 3 3

يا إهدن على المجد إهديني 3 3 3

وعندك على غصون الكرم والذوق 2 5 2

بين السما والأرض خلّيني 4 2 3

نجد أوزانه موزعة بين البحور (8، 8، 8، 8 ، 9، 9، 9، 9، 9) أما دعاماته فهي :

الدعامة :	2	3	4	5
التكرار :	3	9	5	3

نجد الشاعر أبتدأ بدعامتين متشابهتين في البيت الاول والثالث ودعامتين مختلفتين في الثاني والرابع مع الحفاظ على عدد حركات البيت الواحد إلا أنه في المقطع الثاني رفع من حدة النغم فاستخدم ثلاث دعامات متشابهة أو مختلفة ...

وفي قصيدته (كوني متل) يخرج نوعا ما من انتظام محطاته ليلتقي الى حد ما بشعراء النوع الثاني (المختلف) فيأتي بيته من دعامة واحدة أو أكثر وعدد حركات البيت الواحد يختلف ايضا..

كوني متل..	4		
لعبة ولد ت كون	5		
هاك الصبي ال ما في حدا	4	4	
جبلو لِعَب ع العيد	4	2	
كوني مرا.. بعيونها زيتون	4	4	
ت يصير زيت العمر كاس نبيد	5	3	
كوني حدا.. ما بيحترم قانون	4	4	2
ت كل يوم جديد شوقي يزيد	4	3	
ع الصبح رشّي ريحة الطيون	5	3	
وقومي افتحي الشبّاك للتنهيد	4	3	3
وقولي تعا ت حبّك من جديد	4	3	3

دعاماته موزعة كالآتي :

الدعامة :	2	3	4	5
التكرار :	2	7	11	3

أما أيقاعه فيأتي من خلال قوافيه الداخلية (حبق ، دلدق ، كتر ، عطر ، مسمعي ، وعي ، معي ...) في القصيدة الاولى و(لاقيني ، جبيني ، أهديني ، خليني ، فوق ، شوق ...) في قصيدته مبارح المسا وهكذا ...

ومن شعراء المجموعة الشاعر السوري **مردوك الشامي** الذي هو ألأقرب على الشعر السرياني من حيث الايقاع ، الشاعر مردوك دائما بستخدم الدعامات القصيرة (2، 3، 4 حركة) وفي أغلب الابيات يستخدم الدعامة الثنائية والثلاثية أو الثنائية والرباعية وبشكل اكثر انتظاما كما نجد في قصيدته تركة :

رح دق / ع بواب السما	2	4
واطلب أنا / عمرينْ..	3	2
أول عمر / كلو وفا	3	3
وتاني عمر/ بالدينْ.	3	2
ومش مشكلة / يكون العمر	3	3
ساعة وقت /.. يومينْ..	3	2
محتاج اقعد / عالورقْ	4	2
وأمشي بعد / سطرينْ.	3	2
شو بخاف بكرة / أنسألْ:	4	2
قلبك / تركتو ويـــــنْ؟	2	3

انه يستخدم الوزنبن السداسي الحركة (الاسوني) والخماسية الحركة (المتوسط) بصورة منتظمة مركزا على الدعامتين الثنائية والثلاثية ، وهذا اللون مستخدم في الشعر السرياني من القرن الرابع للميلاد .

الدعامة :	2	3	4
التكرار :	8	9	3

وفي حالة اخضاعها الى اوزان الخليل ستجد صعوبة ذلك بسبب التقاء الساكنين وبدء البيت بالسكون وأسلوبه يشبه الى حد ما قصيدة الشاعر السرياني كريم أينا الذي يستخدم هو الاخر دعامتين مركزا على الدعامتين (3، 4) بدلا من (3،2) كقوله :

ܒܪ ܣܦܪܢ ܢܗܘܪܐ / ܠܣܘܪܝ 5 2

ܦܬܝܚ ܒܢ̈ܝܢܐ / ܡܢ ܟܠܗ 4 3

ܒܝ ܐܘܣܩ̈ܠ / ܠܐܡܠܟܐ 3 3

ܡܚܝ ܡܬܢܐ / ܒܦܘܫܟܐ 4 2

ܒܝܬ ܡܠܟܐ / ܡܟܐܢ ܦܪܝܫܐ 4 3

وهكذا في قصيدته الحـــلا :

أوقاتْ / بنحسّ الحَلا 2 3

علقمْ... 2

مرْ وصعبْ.. 3

غدّارْ ../ ما بيرحمْ. 2 3

متل العسلْ.../ هـالـ يطلبو 3 3

لا بدْ/ يتألمْ. 2 3

متلْ الوردْ... 3

اللي بيقطفو.. 4

من الشوك / ما بيسلمْ. 3 3

متلْ اللعب / عالأرض 3 2

قدّيشو حلو... 4

وبينتهي المشوار / بجهنمْ. 5 3

أحلى حلا.. / ما بنفهمو 3 3

وكذاب / كل مين قال /عم يفهمْ.. 2 3 3 3

الدعامة : 2 3 4 5

التكرار : 6 15 2 1

ايضا نجد الشاعر يشتغل على الدعامتين الثنائية والثلاثية الا في بعض الدعامات ربما تزداد حركة او حركتين

وهكذا في قصيدته طرشان :

شــو نفـعْ / مـزمارْ القَصَــــبْ 2 4

وحــولكْ شـَعبْ / طرشـــــانْ.. 3 2

وشـو نفع / هالـــوجه الحـــلو 2 4

ومقــابـــــلكْ / عميـــــانْ. 2 2

ومــشْ صـــحْ / بتصــون الوفا 2 4
وكلـــــــنْ إلـــك / خـَــــوّانْ... 3 2
خليـــكْ وحـــدكْ / بهالـــزمــنْ 4 2
مـــا فـــــــي حــــدا / إنســـانْ. 3 2
الدعامة : 2 3 4
التكرار : 9 3 4

2- بناء القصيدة على الدعامة وحدها : شعراء المجموعة خطوا خطوة أخرى من خلال تفجير أغلب أبيات القصيدة وتحويلها الى دعامات فملأوا كيسهم بمجموعة من هذه الدعامات لينثروها في حقلهم ولكن لا كما فعلوا زملائهم وحيث هيأوا الخطوط الواجب بذر كلماتهم فيها الى حد ما، بل بذروا كلماتهم في أرض غير محددة الخطوط ، ربما إحتوي البيت الواحد على دعامة واحدة أو أكثر وهذا متوقف على ما يتطلبه البيت الواحد من الدعامات وعمليتهم هذه تشبه عملية جريان الماء التي تحفر لنفسها مجراها ومن هذه الدعامات قاموا ببناء قصائدهم ، بمعنى آخر لم يعد الشاعر محافظا على سياج القصيدة التي هي البيت الشعري ولا الألتزام في المسافة التي تؤهله للانتقال بين محطة لأخرى فأعطوا لنفسهم حرية أوسع في بناءهم للبيت الشعري والقصيدة ، لذا جاءت اوزان أبيات القصيدة مختلفة من حيث عدد الحركات ليحلوا كليا في ساحة الشعر الحر..

فعلى سبيل المثال نجد الشاعر سعيد ظاهر في ديوانه الشعري (لوحة شرق) يسيطر الى حد ما في الانتقال من وزن لآخر أي تكون المسافة ثابتة في بعض مقاطعه وكما في قصيدته رغيف الشعر:

رغيف الشعرْ ، 3
تا يخْمَرْ بفرْن الحكي 3+3
بدَن صابيعَكْ 4

يخبزوا حروف الوَحي 5
بَحقلة ورق 3
بتْرشَ كلماتكْ 4
وبتخرطش بحبر الوحي ذاتك 3 3 2
وبتسقيُن 3
من غيمة فكارك شِتي 5 2

نجد ان الشاعر ملأ كيسه بالدعامات الثلاثية والرباعية واحيانا كانت تزيد الدعامة أو تنقص بحركة واحدة ، فنثرها في حقله بطريقة شبه عشوائية فأحيانا يحوي البيت على دعامة أو اكثر، فجاءت اوزانه (3، 6 ، 4 ، 5، 3 ، 4 ، 8 ، 3 ، 7 ...) ، ولو فككنا القصيدة الى دعامات والتي هي اساس البناء لوجدنا :

الدعامة : 2 3 4 5
التكرار : 2 7 2 2

وهذا الاسلوب يشبه ما معمول عند السريان منذ القدم كما في الموشحة (33) من قصيدة (موشحات سليمان) من القرن الثاني للميلاد :

ܘܐܥܠ ܒܟܘܢ 3
ܘܐܦܩܟܘܢ ܡܢ ܐܒܕܢܐ 3 4
ܘܐܚܟܡܟܘܢ ܒܐܘܪܚܬܐ ܕܫܪܪܐ 3 3 3
ܠܐ ܬܬܚܒܠܘܢ 4
ܐܦ ܠܐ ܬܐܒܕܘܢ 4
ܫܡܥܘܢܝ ܘܐܬܦܪܩܘ 2 3

وهكذا في قصيدته (أمي) نجد أن كيسه محملا بالدعامات الثنائية والثلاثية والرباعية كقوله:

كل ما وعي أسمك 3 2
على تمي .. 3
بيحنَ عا شفافي 3 3

الدَفا يمي 4
وبْصير غنَج بالحكي 3 2
الحروفْ ما بْينتهي 2 3
حبَك وَلا بكْلمة 3 2

نجده يركز على الدعامة الثنائية والثلاثية ، هناك شبه أنتظام في الوزن (5 ، 3 ، 6 ، 4 ، 5 ، 5 ، 5) كونه يعتمد على الدعامة الشعرية ولا يهمه السياج التقليدي ، فدعاماته :

الدعامات : 2 3 4
التكرار : 4 7 1

وفي قصيدته بيروت نجده يستخدم الدعامة الأحادية الثلاثية أو الرباعية الحركة باستثناء البيت الاول (دعامتان) :

لمَن خَلَق هالكونْ 3 2
ربَ الكونْ 3
خرْطَشْ سَما 3
وبحورْ خلقْ شْطوطْ 3
لوَن شمسْ 3
ونجومْ هونْ وهونْ 3

الايقاع لدى الشاعر سعيد يأتي من خلال وزن الدعامة اولا والقافية الداخلية كاستخدامه (شعر، يخمر ، صابيعك ، كلماتك ، ...) في قصيدته رغيف الشعر . و (وعي ، تمي ، شفافي، حكي، ينتهي،..) في قصيدنه أمي و(الكون ، هون ...) في قصيدته بيروت .

ومن بين شعراء المجموعة الشاعرة عناية رغيب فهي أيضا تستخدم عدة دعامات مختلفة الوزن وتبني قصيدتها على الدعامة ايضا إلا أن الشاعرة تركز كثيرا على الأيقاع من خلال التقفية الداخلية ففي قصيدتها (الفجر) نجدها تستخدم عدة دعامات تنثرها في القصيدة :

لمّا الفجر شقشق 3 2
من عطرك تنشّق 3 2
قرّب على مهلو.. 5
شخبط بألوانو المدى 6
تنأوز وشافك عالهدا 3 4
بعينيك تندهلوا.. 5
ومن كتر ما فيك انبهر 6
دلدق على جلدك سَحَر 6
تا صرت من أهلو.. 6

مبدئيا نجد الشاعرة تستخدم عدة أوزان (خماسية ، سداسية) واحيانا تزيد حركة إلا انها تعتمد على الدعامة المتغيرة كأساس البناء فلو أحصينا دعاماتها سنجدها موزعة :

نوع الدعامة :	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
التكرار :	**2**	**3**	**1**	**2**	**4**

أما أيقاعها فيأتي بالدرجة الاولى من القافية الداخلية والتوازن في مخارج الكلمات (شقشق ، تتنشق / مهلو ، ألوانو ، تندهلو ، أهلو...)

وهكذا في قصيدتها (أحمر) :

أحمر.. 2
لون السما مجروح 3 2
من نوم عيني..جرّبت 4 2
اعطيكي شقفة روح 3 3
طلع الحلم أقصر.. 3 2
يا ريت.. 2
لو بقدر 3

فدعاماتها موزعة كالاتي :

الدعامة :	**2**	**3**	**4**
التكرار :	**5**	**5**	**1**

وفي قصيدتها (كِيان) نجدها تستخدم الوزن المركب المنتظم الى حد ما 4 ، 6 حركة في بدايتها الا انها تعود لتغير نمطها من خلال استخدام اكثر من دعامة:

يا جنّتي 3
يا إبن قلبي 4
وفرحة سنيني.. 4
يا ضحكة الإيام 6
يا أجمل الاحلام 6
وهالحلم راعيني .. 3 3
شقشق قمح هالعمر 3 2
وهالسنبلي زيني 3 2
وغمرة إيدين السمر 6
شو زارعة فيني.. 5

نجد هناك شبه انتظام في اوزان الابيات (3، 5،6،5،5،6،6،6،4،4) حركات ففي الدعامات الخمسة الاولى استخدمت دعامة واحدة ومن ثم تغير أيقاعها دعامتين في البيت السادس والسابع والثامن وفي التاسع والعاشر عادت الى دعامة واحدة ....

اما دعاماتها فهي كالاتي :

الدعامة :	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**
التكرار :	**2**	**5**	**2**	**1**	**3**

وفي قصيدتها (يمكن أنا.. حدا تاني) نجدها تستخدم التكرار من أجل الأيقاع (الأرض ، الوقت ، يمكن ، مين ...) اضافة الى القافية الداخلية ... أما أبياتها فهي أيضا مختلفة بعدد حركاتها رغم أن أغلب أبياتها تجمع بين طياتها دعامتين .

هالأرضْ غيرِ آلأرضْ ... 2 3
وْهالوقتْ غيرِ آلوقتْ ... 2 3
وْيمْكنْ أنا ... 3

يمكنْ حدا تاني .. 5
ومينِ لْسرقني مين؟؟ 6
من حالي؟ 3

وهذا الاسلوب أيضا يشبه ما معمول لدى الشعراء السريان المعاصرين .

يشاركهم في الأسلوب الشاعر الياس زغيب ففي قصيدته (المعلم) نجد ان المسافة التي يستخدمها في الانتقال من وزن لاخر غير محددة ، أي انه أسوة بزميليه سعيد وعناية يعطي مساحة حرة للانتقال وكما يقول :

خْيالَك وطن.. بي فيّتو 3 3
مداميك نَحْتِ الضّوّ! 2 3
حرف وحرف مقصوب حِلما من صخر، 3 4 2
لابِس حَرير مويّتو... 4 3
وشو الفخر؟ 2
إلاّ تعمّدو بالحبر 5 2
وصوتَك يلوّن بالشّمس حرّيّتو... 4 2 3
عينيك! من جوخ السَّما 2 4
اللّي بتوسَع.. بقلبَك، 4 2
وتَ ينجّما؟ 4
ودَّاك "إيل" تزيّحا بالعطر 4 3
وتملّيَا من جرّة "بعلبك..." 3 3 3
صابيعَك! قواس النّصر، 3 4
وبيِمرقوا بسَهل الورق... 3 3
هاك اللّي بيندّي وَحي من فَوق، 5 2 2

نجد عدد الدعامات المستخدمة في البيت الواحد مختلفة (دعامة واحدة ، دعامتان ، ثلاث) وعدد حركات البيت الواحد أيضا مختلفة

لانه يعتمد كليا على الدعامة مركزا على الدعامات الثلاثية والرباعية والخماسية أيضا ، فهي موزعة كالاتي :

الدعامة :	2	3	4	5
التكرار :	9	11	8	2

وهي تشبه الى حد ما قصيدة الشاعر شاكر سيفو (حرارة اسمي وكل شيء) التي يقول فيها:

ܠܐܢ̈ܪ ܚܘܫ̈ܟܐ ܩܪ̈ܝܪܐ ܘܟܦܢܐ 4 3 3
ܘܠܚܫܠܐ ܕܒܢܝܐ ܒܗ̈ܡܟܐ ܐܬܐܠܝ 4 2 2
ܡܕܡ̈ܟܐ ܡܕܡܐ ܕܗܘܪܐ ܫܬܐܠܝ 2 4 2
ܠܐ ܐܝܟ ܫܬܐܠܝܗ̇ ܐ̄ܪ̈ܥܐ ܐ̄ܚ̈ܪܢܐ 4 4
ܘܠܗܕܐܝܟ ܐ̄ܬܐܠܝ 4

وفي قصيدته (بصارة) يوزع دعاماته :

بيتُن عَ كتف الوقت 2 4
عا مُقلَب الصُدفة ... 5
عم تدلف سُطوحو عتم .. 3 3
فارش حصير الحلم .. واللَهفة ! 2 4 3
ومعشَب حواضو الوعِد دعسة مرا ... 2 3 4
نسيِت دفاها عا دراج مُغَبَرا ... 5 5
دربو ؟ 2
متل مَشوَر عطر ، 4
عطرِ الزَمان بينقرا . 3 3
والضَوَ نقطة عَ السطر 2 4

دعاماته موزعة كالآتي :

الدعامة :	2	3	4	5
التكرار :	5	6	5	3

الشاعر يستخدم الدعامات القصيرة والمتوسطة (الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية) وبشكل غير محدد ، البيت الواحد قد يضم دعامة واحدة أو دعامتين أو ثلاث .

وفي قصيدته (مكاتيب) نجده يوزع دعاماته بالشكل الذي يؤهله ليحافظ على هندسة البيت:

صليت أسمَك عالوَرق	4	2	
صاروا القوافي نبيد	5	2	
عنقود عمري ما انسَرَق	4	3	
من يوم ما صوتِك مَرَق	5	2	
ياخد حِلِم ، ويجيب	3	2	
تعَنزَق بِبالي الضوَ شال علَى الخصر	5	2	2
مِلتِلِك ضلوعي قصر	3	3	
وتُطليعتي قَوس النَصر	3	3	

الدعامة :	2	3	4	5
التكرار :	6	6	2	3

أيقاعه الشعري يكون من خلال (فيتو ، مويتو ، حريتو ، فخر ، حبر ..) في قصيدته المعلم و (صدفة ، لهفة ، مرا ، مغبرا ، بينفرا ، ..) قصيدته بصارة و(ورق ، أنسرق ، مرق ، خصر ، قصر ، نصر) في قصيدته مكاتيب ...

ختاما ما اريد أن أقوله عندما نتحدث عن بلاد النهرين وبلاد الشام هذا يعني اننا نتحدث عن شعب عريق له من الفنون الادبية تمتد لالاف السنين وكانت هناك الكثير من الوشائج التي تجمعهم من اللغة والتراث لذا من المنطق ان يكون هناك تشابهاً في الاداء فجدودنا كانوا يكتبون أشعارهم وأغانيهم وترانيمهم بطريقة فطرية هذا يعني كانوا يعتمدون على اللحن ، الشاعر المحكي أو الزجال ربما لم يسمع بأوزان الخليل ولم يكن متفرغا أن يجلس لساعات ليوزن قصيدته بل كان يستحضر ذاكرته المملوءة بنماذج قديمة كالتي تنشد في المعابد أو التي ترتل أثناء الحصاد وأمام المهود معتمدا على تجربته وذوقه ، وحتى اللغة تجده يستخدم لهجته بمفرداتها الخفيفة واحيانا بلكنتها السريانية بدلا من البحث في القواميس والاعراب ، فعلى سبيل المثال لا الحصر الأغاني الشعبية والترانيم وأغاني الحصاد وما الى شابه ذلك من المؤكد لم تكن موزونة على أوزان الخليل فهذه الفنون جذورها تمتد لمئات السنين قبل

الخليل فكانت موزونة على الايقاع الموسيقي فمثلا هناك انشودة (غزالة غزالوك ، ماجينا ، وهيهات يا بو زلف ، البربارة ....نجد هذه الاغاني موزونة على اللحن . فلبنان بلد عريق له من أرث يمتد لآلاف السنين ، فمن الطبيعي ان يكون زاخراً باشعار وأهازيج وألحان قديمة .... منها :

دور يا صحن السكر 6
وقع مني وانكسر 7
دور من عند الجارة 6
لنطعمي ولاد الحارة 7
حارتنا ما أحلاها 7
نِتْنَفس من هواها 7

وفي قَصيدة غزالة :

أبوكِ راح ع الغربة 7
إمك تعمله الكبه 7
الكبه كبه صينيه 7
أطيب تعملها نيه 7

وهذه تشبع الأهزوجة السرياني (ܪܒܝܥܐ ܕܦܫܝܛܬܐ ܘܩܪܘܬܐ)

ܪܒܝܥܐ ܕܦܫܝܛܬܐ ܘܩܪܘܬܐ
ܝܡܝ ܐܙܠܗ ܠܟܢܘܫܬܐ
ܒܪܝ ܐܙܠܗ ܠܒܝ ܓܘܠܐ
ܬܐܠܝ ܓܒ̈ܝܐ ܟܠܘܠܐ

وفي أغنية البرباره.

حاجة برباره / القمح الكوارة 5 -5
والرمان بالداره/ زيتكم ببيتكم 5 - 5

والبعض يردد:

بسية بربارة / شو صرلك محتارة 6 - 6
الدبس بالبرنية / القمح بالكوارة 6 - 6
بسية بسية / القمح من عشية 6 - 6

وهناك بعض الأغاني الشعبية التراثية التي ترتبط بالظواهر الطبيعية كالرياح والمطر وطلوع الشمس يؤديها الاطفال :

طلعت الشمسية / على قرعة عيشة 6 - 6

عيشة بالمغارة ، عم تغزل صنارة 6 - 6

هذه تشبه ما يقال في العراق وهناك أغاني أخرى للأطفال مرتبطة بالمناسبات الدينية وغير الدينية